
Une houppelande *couleur de fumée d'enfer*

Pierre MICHON, Les Onze (2009)

Paule Petitier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/915>

DOI : 10.4000/elh.915

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 16 octobre 2009

Pagination : 123-127

ISBN : 978-2-35698-014-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Paule Petitier, « Une houppelande *couleur de fumée d'enfer* », *Écrire l'histoire* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 16 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/915> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.915>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

Tous droits réservés

Une houppelande couleur de fumée d'enfer

Pierre MICHON, *Les Onze* (2009)

Paule Petitier

RÉFÉRENCE

Pierre MICHON, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, 136 p.

- 1 Le voit-on, ce chef-d'œuvre inconnu, ce tableau mythique des *Onze*, portrait de groupe des membres du Comité de salut public peint au printemps de 1794 par François-Élie Corentin et devenu par la suite le clou du musée du Louvre ? L'*ekphrasis* d'une œuvre imaginaire se lance parfois le défi de l'exhaustivité, et le bouclier d'Achille a pu être dessiné à partir de l'*Illiade*. Mais dans le roman de Pierre Michon, l'évocation de l'œuvre fictive est retorse. Comme il l'a dit dans une émission radiophonique¹, elle joue d'abord sur l'incantation des noms propres, les onze noms des « commissaires ». L'effet de présence repose également sur les accessoires décrits, des plumets, une chaise, des habits, des écharpes avec des franges... En revanche, ces hommes restent sans visage. Et d'ailleurs ce tableau premier (en ce qu'il donne son titre au roman) offre une mise en abyme d'un type particulier. Sa description est éludée au profit de celle d'une autre scène, elle-même clairement traitée comme un tableau. Deuxième scène/cène révélant l'« origine matérielle » du chef-d'œuvre : le moment de la commande des *Onze* à Corentin par un soir de nivôse, ou de ventôse, à la section des Gravilliers, installée dans l'église Saint-Nicolas. Second tableau donc, dans lequel les visages restent dans l'ombre (alors que le premier les laisse en blanc) tandis qu'occupent l'œil et l'imagination un pain, du lard, des verres et du vin, une chaise, une pochette contenant les os d'une sainte, un tas d'or, une lanterne, des chevaux, un buste de Marat près duquel on a posé des manteaux...
- 2 L'incipit alors serait trompeur, qui amorce un portrait. Mais à le lire de plus près, ne dit-il pas sous le maigre faux-semblant balzacien l'*effacement* du visage et du corps :

Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux, son enjouement sombre, ses manières tour à tour arrogantes et obliques – torves, on l'a dit.

- 3 « Oblique », « torve », des qualificatifs qui, plus encore qu'ils ne caractérisent le peintre lui-même, désignent la manière dont son objet central, sans doute impossible à aborder frontalement, est traité. Dans les deux tableaux dont il est question dans le roman (celui qui représente les Onze et la scène-origine de Saint-Nicolas), les détails ressortent autour de visages absents, encadrent ceux-ci, valent pour ceux-ci. Ils sont une manière de cerner, de rendre visible, imaginable, ce qui ne saurait l'être autrement. Et inversement, mais selon la même logique, Corentin naît au récit comme « détail » d'une vaste fresque de Tiepolo au plafond du grand escalier de la résidence de Würzburg. Il n'est pas décrit, mais son existence se déduit du foisonnement des images qui l'entourent. Il n'apparaît que d'être serti dans cette création.
- 4 Les accessoires, essentiels du fait même que l'essentiel ne saurait être représenté, se dédoublent souvent. Nous avons deux séries d'objets parallèles dans les deux « tableaux ». Et Corentin a deux manteaux. Un blanc-bis qu'il promène sur les berges du canal latéral à la Loire et qui sort tout droit de la fresque de Würzburg, où il repose comme une aile sur l'épaule d'un homme considérant le spectateur, son tricorne à la main. Et une houppelande « couleur de fumée d'enfer » qui l'enveloppe le soir où il accepte le pacte, peindre les Onze. *Double manteau* correspondant aux deux apparences du peintre, jeune page rayonnant et vieil homme « torve ». Ou encore *manteau double*, réversible – un côté Bernardin, un côté diabolin –, à l'instar des *Onze*, ce tableau *joker* sur lequel les « commissaires » figurent aussi bien les saints de la Révolution que les démons de la Terreur. Dédoublement et duplicité des détails vont à l'encontre de la pratique du « détail caractéristique » individualisant le personnage du récit réaliste. Ici au contraire le détail double fait du personnage un sujet ne pouvant être défini mais seulement pris entre des attributs contradictoires. Ce qui est vrai du personnage l'est aussi de l'Histoire, dont il est la métonymie. *Les Onze* désigne l'Histoire comme figure irreprésentable, sujet impossible à énoncer, ne pouvant qu'être cernée par des attributs, *réserve* cependant aussi puissante qu'aveugle et horrifiante. « L'Histoire, c'est la Terreur », dit en substance Pierre Michon. Corentin ne *peint* pas seulement l'Histoire, il *fait* l'Histoire, il *est* l'Histoire (comme Michelet), et c'est à ce titre qu'il ne saurait échapper à la duplicité des attributs.
- 5 Autour de l'Histoire non figurable, le papillotement des détails joue donc comme une aura désignant l'objet mythique qui ne peut sortir de l'ombre. La chaise jaune de Couthon et l'habit d'or de Saint-Just. Or de la sainteté et jaune du soufre. Blondeur ou ténèbres, l'aura est fondamentalement réversible, tout comme le sens de l'Histoire, c'est-à-dire « nos opinions variées qui sont des divergences de détail ». Le tableau de Corentin s'abrite de nos jours sous une vitre blindée : celle-ci fait miroiter ses reflets sur une toile déjà par nature miroitante, se prêtant aux projections de « nos opinions variées » par les détails que chacun s'approprie. Autre version de l'aura, la vitre sacralise le tableau, désigne l'Histoire comme inaccessible tout en l'assimilant à un corps, qu'elle protégerait des agressions.
- 6 Mais l'Histoire n'a-t-elle pas un autre corps, celui de ses agents d'en bas, les Limousins – que Michelet aurait appelé le Peuple ? Maçons chargés du gros œuvre de l'Histoire, creusant le canal par lequel la volonté souveraine s'impose à la nature, le curant quand il s'envase, buvant comme des trous, mourant comme des mouches. Des Limousins d'où

sortent parfois d'autres Limousins (les deux grands-pères de Corentin) exploitant les premiers, s'enrichissant, et de fil en aiguille donnant au monde des peintres qui montrent l'Histoire. Quel rapport existe-t-il entre le maçonnerie de boue et de sang par lequel le monde humain se fabrique (les Limousins) et l'Histoire qui fait frissonner (le Comité représenté par Corentin) ? *Les Onze* ne l'explique pas. Le récit établit seulement une continuité par le biais du peintre, descendant de Limousins. Quant aux Limousins eux-mêmes, ils sont priés de vider les lieux, la sacristie de Saint-Nicolas, au moment où commencent les affaires sérieuses, la commande du tableau.

- 7 Dans ce texte dont Pierre Michon a dit lui-même ce qu'il devait à l'énonciation dramatique², le détail est au service de l'effet. De l'effet de scène et non de l'effet de réel. Le détail s'adresse à l'imagination plutôt qu'il ne réfère à une réalité historique. Ainsi Michelet, personnage du roman, entre-t-il dans l'église Saint-Nicolas avec « un effet de houppe ». Lui aussi porte donc une houppe. La même que celle de Corentin, sans doute. Car la houppe « couleur de fumée d'enfer » dont s'enveloppe le peintre est empruntée à l'évocation par Jules Simon du professeur Michelet en route au petit matin pour ses cours à l'École normale³. Un détail a donc remonté la chronologie, de l'historien réel au peintre fictif, mais il n'a si bien remonté que parce qu'il était légendaire. Rien n'atteste en effet l'existence de cette *fumée d'enfer* ailleurs que dans l'imagination de Jules Simon, où elle s'éleva sans doute autour du souvenir de l'historien nécromancien. Pierre Michon retient le détail en fonction non de sa pertinence historique mais de son impact sur l'imaginaire. Ainsi du carrosse *sang de bœuf* dans lequel il fait apparaître Tallien ordonnant les mitraillades de Bordeaux. C'est en réalité Thérèse Cabarrus, la femme de Tallien, qui défraya le Paris du Directoire avec ce carrosse dont les Goncourt déjà furent ravis. Le détail saisit notamment par la couleur : chaise *jaune citrine* de Couthon, manteau *fumée d'enfer*, carrosse *sang de bœuf*... Car la couleur, comme l'a écrit Barthes à propos de Michelet, désigne « le lieu de la pulsion » (dont « il n'est jamais possible de parler directement⁴ »). Le détail coloré signale chez Michelet le « corps profond⁵ » des acteurs de l'Histoire, et chez Pierre Michon le lieu même de l'Histoire vue comme « puissance », « force », et fascinant à ce titre les hommes.
- 8 Loin donc de la « couleur locale » pour laquelle le détail avait fonction de rattacher l'action historique à des situations concrètes, le détail dans *Les Onze* se caractérise par sa capacité à migrer d'un personnage à un autre ou d'une scène à une autre. Le fauteuil jaune, celui de Couthon dans le tableau des Onze, n'est-il pas un double du fauteuil d'apparat de Proli dans la sacristie de Saint-Nicolas ? La lanterne éclairant la scène nocturne de 1794 ne provient-elle pas du *Tres de Mayo* de Goya, peint vingt ans plus tard ? Le détail empêche ainsi d'assigner l'histoire à un référent unique et de débrouiller la chaîne des causes et des effets. Il manifeste la circulation complexe entre représentations et référents historiques.
- 9 Le détail-effet déclenche un mouvement de régression – qu'on pourrait dire une pulsion historique –, d'interrogation sur les causes. Géricault amorce ce mouvement lorsqu'il ébauche en visionnaire « Corentin en ventôse reçoit l'ordre de peindre *Les Onze* ». Michelet, sidéré par *Les Onze*, prolonge l'œuvre de Géricault sur le mode de l'enquête, et se rend en 1846 sur le lieu désigné par ce dernier, l'église Saint-Nicolas. Il y voit le référent de la scène originelle (la commande). Mais ce qu'il voit en réalité, ce n'est qu'une sacristie de 1846, les restes d'un repas de bedeaux, un fauteuil qui n'y était peut-être pas en 1794... Le détail-effet pousse donc à la recherche d'une origine, d'un

réfèrent qui lui-même s'avère une représentation : l'esquisse de Géricault figurant la commande, la scène de la commande racontée par Michelet dans *l'Histoire de la Révolution...* Le roman déboîte une série de créateurs, Michon, Michelet, Géricault, Corentin, Tiepolo, comme pour illustrer une formule de Barthes : *la langue précède le fait à l'infini* (tout au plus conviendrait-il de substituer ici « représentation » à « langue »). Le signe peint – le détail sans réfèrent – déclenche une chasse au réel, au *lieu* du réel, et suscite un désir de savoir, un désir d'histoire, qui se transmue en histoires.

- 10 Au bout du compte, les détails en témoignent, le tableau d'histoire ne vaut que s'il manifeste la non-pertinence du temps chronologique. La toile de Corentin se trouve au centre d'un tournoisement de temporalités. Ce qui est antérieur au tableau du Louvre, la scène de la commande, s'avère recreation d'une époque ultérieure (de Géricault, de Michelet, de Pierre Michon)⁶. Commandé avant la chute de Robespierre, le tableau anticipe aussi bien celle-ci. Il représente le 9 Thermidor avant que ce dernier n'advienne. Exposé après Thermidor, le tableau montre des morts, des personnages passés dans la légende. Mais accroché au Louvre dans la salle du pavillon de Flore, celle-là même où se réunissait le Comité, il manifeste l'éternelle « puissance » de l'Histoire. « L'Histoire, c'est le temps », écrivait Michelet. Pour Pierre Michon, l'Histoire, ce n'est pas le temps, ou alors c'est ce qui complique singulièrement le temps.

NOTES

1. France Culture, mardi 5 mai 2009, « Essais », 13 h-13 h 30.
 2. Émission radiophonique citée.
 3. Jules Simon, *Mignet, Michelet, Henri Martin*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 39.
 4. Roland Barthes, « Aujourd'hui, Michelet », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. II, 1994, p. 1580.
 5. Je forge cette expression par référence à la distinction proustienne entre « moi social » et « moi profond ».
 6. C'est pourquoi l'on comprend que Pierre Michon, comme il l'a dit dans l'entretien de France Culture, ait supprimé un passage consacré à la réception du tableau de Corentin après la Révolution (la réception n'étant dans le récit qu'une phase de la production dudit tableau, il devenait contradictoire de la traiter pour elle-même).
-

INDEX

oeuvre citée Onze (Les) – (Pierre Michon, 2009)

AUTEURS

PAULE PETITIER

Paule Petitier est professeur de littérature française à l'université Paris Diderot-Paris 7, membre de l'équipe « Littérature et civilisation du XIX^e siècle » du CERILAC. Après une thèse sur *La Géographie de Michelet*, elle a poursuivi ses recherches sur cet auteur dans de nombreux articles et plusieurs ouvrages collectifs (comme *La Sorcière de Jules Michelet ou l'Envers de l'histoire*, Champion, 2004). La réflexion sur l'écriture de l'histoire et la poétique du savoir l'a conduite également vers d'autres auteurs du XIX^e siècle (Balzac, Hugo, Mérimée, Chateaubriand, Fromentin...). Auteure d'une biographie de Michelet (*Jules Michelet. L'homme histoire*, Grasset, 2006), elle a codirigé avec Paul Viallaneix la réédition de *l'Histoire de France* aux éditions des Équateurs (2008-2009). Elle dirige depuis le printemps 2008, en collaboration avec Claude Millet, la revue *Écrire l'histoire*.